
MAPEANDO ESTUDOS

SOBRE MÚSICAS

TRADICIONAIS

NO BRASIL

ROSÂNGELA PEREIRA DE TUGNY*

O título aqui proposto pressupõe que existam músicas que não sejam tradicionais. Isto não é verdade. Não existe música que não seja tradicional. Se as músicas operam com materiais escolhidos por grupos, sejam eles de qualquer ordem, apresentados sobre qualquer suporte, pressupõe-se uma tradição que confira aos sons e suas combinações uma forma de reconhecer, criar e compartilhar afetos, situações e mensagens.

A expressão “música tradicional” talvez se isole de outras situações da atividade musical, quando nos referimos aos grupos sociais que compartilham, reproduzem e transmitem de forma singular seus repertórios sonoros, segundo uma série de características que podem ser aqui listadas:

- Não predomina entre seus praticantes a noção de autoria e de obra criada e, conseqüentemente, a figura do artista que elabora mensagens psicológicas, relacionadas a uma vivência individual.
- Seus praticantes não valorizam a idéia de novidade.
- A *performance* é o momento do aprendizado.
- A escrita do repertório praticado (caso a pensemos em termos estendidos) não faz uso de partituras, mas de aparatos, coreografias, gestuais, etc.
- A *performance* envolve escolhas coletivas em que o público e a cena não se separam.

- A prática musical é constitutiva, criadora, produz a socie-

dade, define estatutos, relações e não se apresenta como mera expressão destas sociedades.

- As práticas e competências geralmente não são especializadas: músico, instrumentista, cantor, dançarino e mímico são funções que podem se concentrar no mesmo agente.
- Os seus atores geralmente não têm acesso aos meios que fazem as músicas hoje conhecidas, na produção e difusão de mídias e nos circuitos reconhecidos de produção de conhecimento.
- A existência do fato musical é vinculada à construção do corpo e desta forma torna-se contingência deste corpo que construiu e pelo qual se fez. A atualização do fato musical não se objetifica – não sai do corpo enquanto unidade que se configurou. Tentarei retornar a esta e a cada uma dessas questões.

Antes de falar sobre os estudos relacionados ao conjunto de repertórios no Brasil, é necessário fazer uma breve reflexão sobre a forma como os estudos sobre música se constituíram no Ocidente, aos quais as academias brasileiras devem sua herança, ainda sob o risco de esquematismo e descuido com as sutilezas que envolvem o tema.

A tradição pitagórico-platônica impregnou o discurso sobre música com os mesmos princípios que buscavam separar um mundo verdadeiro – essencialmente constituído de idéias – do mundo imperfeito das sombras, descritas por Platão no famoso *Mito das Cavernas*. Esta tradição via na matemática a linguagem que mais se aproximava da verdade, por ser a que menos lidava com o mundo sensível – o mundo daquilo que se percebe com os órgãos humanos da percepção (BORNHEIM 2001). Desta forma, já em seus projetos de criar uma república de nobres, Platão desenvolveu vários diálogos, com a música no centro de suas preocupações. Era necessário que ela se aproximasse o máximo possível das leis de proporções numéricas estabelecidas por Pitágoras. A teoria dos etos dos modos de Platão não fez senão condenar os instrumentos musicais e cantos praticados por várias sociedades vizinhas em que pre-

dominava o uso de instrumentos dotados de muitos recursos sonoros, muitas escalas, enfim, sons que as proporções simples elegidas por Pitágoras não podiam conter. Isto fez com que os estudos sobre a prática musical fossem integrados ao *quadrivium*¹ das ciências pitagóricas. A música fora desde então considerada uma ciência das proporções numéricas, das harmonias das esferas². Todo o seu potencial estésico, tudo o que ela podia comunicar ou afetar, era apenas considerado segundo os critérios pelos quais se adequariam a determinadas proporções intervalares e harmônicas (BORNHEIM, 2001).

A partir daí, as sucessivas interferências do pensamento pitagórico-platônico valorizam na música os atributos que lhe conferem maior proximidade com a atividade de abstração. Sua matéria, seu corpo sonoro sensível, sua porção opaca constituem obstáculo para uma forma de linguagem mais próxima do reino das idéias, o que aqui podemos traduzir como conceito que o som é capaz de veicular e a isto é condenado a se limitar. Assim, as propriedades quantificáveis do som, as mais passíveis de serem tratadas de forma matemática foram mais valorizadas – as alturas e as durações – favorecendo as músicas em que predominam estruturas melódicas e rítmicas. Os instrumentos musicais de timbres mais complexos e menos apropriados à domesticação pelas estruturas representadas em números foram paulatinamente descartados. Resulta uma tradição musical que valoriza sobremaneira as estruturas formais em detrimento do timbre e da *performance* sonora. A reprodução fiel de tais estruturas como ideal de perfeição predomina sobre os significados que a prática musical, o seu “aqui” e “agora” poderiam representar, ampliar e reproduzir por meio do desempenho corporal. Este potencial estésico foi, então, não apenas desconsiderado no discurso que passou a se produzir sobre música, que chamaríamos de uma musicologia ocidental com suas bases na cultura grega, mas marcou profundamente um caminho tomado pelo Ocidente que diz respeito ao estatuto mesmo do conhecimento, de sua modalidade e separações construídas entre domínios do ser, como sensível X inteligível, razão X emoção etc. A este título, os personagens míticos como Orfeo,

Dionísio e as Sereias, cujas ações eram de ordem sonoro-musical, foram alvo de seguidas interpretações, colocações e reinterpretações. O tema da relação entre as práticas sonoro-musicais e os estados alterados de consciência eram tão profundamente relacionados à instituição metafísica que a eles Platão e Aristóteles dedicaram inúmeras páginas de seus mais importantes livros.

Barbeitas (2007) faz uma bela reflexão sobre as interpretações realizadas sobre o mito das Sereias (Homero, *Odisseia*, Canto XII, p. 114-115), primeiramente denunciando uma leitura em que se faz entender que a música das Sereias constitui um desafio para Ulisses por ser ela um prazer irresistível e, portanto, mortal:

Em vez das forças da natureza, dos monstros ou dos homens cruéis, o adversário que se apresenta diante do Odisseu parece agora ser infinitamente mais sutil: a superação de si mesmo ante o poder de encanto e sedução da música. Guiado pela razão, homem astuto caracterizado pelo discurso persuasivo, Ulisses, a princípio, não pode sucumbir às promessas das Sereias, devendo manter-se surdo às solicitações do seu canto. Num primeiro momento, estaríamos tentados a dizer que a música não constitui para ele uma alternativa; é tida como um des-vio, um obstáculo, sobretudo na perspectiva das realizações práticas, das tarefas concretas, das metas claras que assinalam propriamente o destino heróico. [...] (BARBEITAS, 2007, p. 69-70).

O autor denuncia a “densa atmosfera moralizante” que é conferida à narração do mito, segundo esta perspectiva, em que existem as noções modernas de “prazer” e “dever”, e propõe, a respeito do mito, uma reflexão sobre a Escuta que se situa no terreno da ontologia.

Estamos, assim, bem longe da moralização das interpretações que a tradição ocidental, dos latinos aos dias de hoje, formulou para o mito. Nelas, enxergam-se as Sereias como seres produtores de uma vocalização tão bela e harmoniosa quanto inútil e sem conteúdo.

Aludindo apenas ao que o prazer tem de ameaçador e arriscado, distanciadas do intelecto que caracteriza o humano e mais aparentadas ao animal pelo que este tem de pura voz insignificante, as Sereias, no imaginário ocidental, passaram somente a cantar, deixaram de contar; conservaram a voz, mas perderam a palavra. Com isso houve um empobrecimento do mito. Longe de serem inferiores aos humanos – como, ademais, a própria figuração abusiva que as representa metade peixes metade mulheres faz crer – as Sereias, tal como as Musas, detêm um conhecimento que é inacessível aos mortais [...] (BARBEITAS, 1007).

E Ulisses não morre porque não escuta as Sereias até o fim. Ouve apenas o seu convite (“Vem aqui, decantado Ulisses...”) e suas promessas (“depois afasta-te maravilhado e sabedor de muitas coisas...”). É o máximo que é concedido aos mortais. Ulisses costeia o limiar que o separa dos deuses, suporta-o, movimenta-o, fá-lo até avançar. Mas exatamente o que aprende é que não pode ir muito além. O herói é convocado a escutar e provocado a tudo saber, mas como foi advertido que o saber pleno equivale à morte, recua, atando-se ao mastro de seu navio. Aí está a condição de Ulisses a expressar nada mais que a própria condição humana: “somos irremediavelmente mortais e finitos, mas convocados pelo infinito da Escuta”³. Por sua vez, as Sereias insistem no acesso ao saber pleno. Não aludem aos riscos tampouco à morte, pelo simples fato de que são imortais; logo, para elas, a tensão entre a vida e morte não existe” (BARBEITAS, 2007).

Na realidade, é a primeira interpretação do mito que prevalece na constituição das epistemologias ocidentais e mais precisamente nos discursos construídos sobre as atividades musicais. Em vez de situar a atividade sonoro-musical – incluindo aí a sua produção e a escuta – no limiar entre o visível e o invisível, entre os vivos e os mortos, (onde também Orfeu transitou), e de buscar nelas as instâncias de extensão de um pleno conhecimento, estes discursos determinam cisões bem demarcadas entre suas porções estéticas, criadoras, fronteiriças, por um lado, e suas estruturas, por outro.

A apropriação de conteúdos musicais pela sensação corpórea foi conseqüentemente uma forma de apreensão desqualificada. A música deveria veicular idéias, mas não penetrar e seduzir os corpos. Ser instrumento da *ratio* e não da estesia. Santo Agostinho, como um dos pilares do pensamento judaico-cristão que marcou de forma definitiva uma tradição musical religiosa na cristandade, confirmou estas idéias em suas *Confissões*.

Porém, quando me lembro das lágrimas derramadas ao ouvir os cânticos da Vossa Igreja nos primórdios da minha conversão à fé, e ao sentir-me agora atraído, não pela música mas pelas letras dessas melodias, cantadas em voz límpida e modulação apropriada, reconheço, de novo, a grande utilidade deste costume. Assim flutuo entre o perigo do prazer e os salutares efeitos que a experiência nos mostra. Portanto, sem proferir uma sentença irrevogável, inclino-me a aprovar o costume de cantar na igreja, para que, pelos deleites do ouvido, o espírito, demasiado fraco, se eleve até aos afetos da piedade. Quando às vezes a música me sensibiliza mais do que as letras que se cantam, confesso com dor que pequei. Neste caso, por castigo, preferiria não ouvir cantar. Eis em que estado me encontro (SANTO AGOSTINHO, 2004, p. 251).

Seria possível fazer uma historiografia da música ocidental como sucessão de etapas da conquista da maior pureza timbrística – que se chamaria de pasteurização sonora – e conseqüentemente a unificação e homegeneização dos instrumentos musicais e do tratamento de vozes. É o desenvolvimento de uma estética que busca eliminar a opacidade do som. A conseqüência deste histórico é a formação de uma cultura que acreditara na arte como obra, como forma sublime de expressão de pensamentos destacados dos sistemas de seu pertencimento e formação social: a arte pura, a música pura, a arte pela arte, a música como pura faculdade de abstração. Fazer parte de uma orquestra ou de um quarteto nesse contexto não é, de forma alguma, se engajar enquanto ser corpóreo, e sim expressar uma forma artística fixa e concebi-

da, cultuar seu criador, aquele que deu forma inteligível ao som, antes tido como matéria amorfa. A música deve eliminar todos os possíveis vestígios dos corpos que a produzem – instrumentos musicais e corpos humanos. Este é o ensinamento das escolas de música da tradição européia.

É no seio desta corrente predominante do pensamento ocidental que os estudos sobre música se constituem como disciplina de caráter científico. A análise musical se caracteriza então pelas investigações de estruturas, baseada na partitura escrita – de relações intervalares e harmônicas quantificáveis – naturalizando a reflexão sobre a prática musical dentro da própria tradição. Isto faz com que os estudos sobre música tenham sido sempre de natureza essencialmente técnica, com uma terminologia própria, separando-a das demais ciências humanas. Não se leva em conta a *performance*, o que soa, como soa, as suas contingências, a forma como se percebe e se ouve, não se observam os gestos praticados etc.

Isso não quer dizer que não tenham existido contatos com culturas e estéticas musicais diferentes durante todos estes séculos. Foram vários – e perduram até os dias de hoje – os movimentos de absorção das músicas e dos instrumentos musicais dentro da tradição européia. No entanto, quando estes instrumentos não eram dotados das características que o ocidente privilegia – a de emitir sons neutros, puros, sem pregnância – não encontraram funções estruturais nas músicas européias. Eles eram puro exotismo, anedóticos, tidos como não qualificados para a estrutura musical propriamente dita. Não é necessário reescrever a história da introdução dos instrumentos de percussão na orquestra européia para lembrar-nos que eles, ainda que apresentando diferentes *nuances* acústicas, apenas ocuparam um papel anedótico dentro das obras – como as pitorescas turqueries, caras aos séculos XVII e XVIII, de Lully, dos janízaros de Mozart e Rossini (TUGNY, 2000).

Não é de surpreender que o que proporcionou os primeiros passos de uma área de conhecimento, mais tarde consagrada como “Etnomusicologia”, tenham sido as cria-

ções dos museus e o advento da gravação. Quero com isso dizer que, para contemplar as práticas sonoro-musicais dos povos não ocidentais, era necessário fixá-las, apreendê-las em primeiro lugar em um suporte objetivo, transportá-las a outros suportes que não fossem os corpos que as produzem e as escutam.

No século XIX, como decorrência das expansões imperiais e do desejo de vários imperadores de formar as suas coleções, surgem na Alemanha e posteriormente na França, Áustria e Inglaterra as grandes coleções dos instrumentos de música dos vários povos por onde se estabeleceram as colonizações. A disciplina “Musicologia Comparada”, que mais tarde viria a ser chamada Etnomusicologia, surge no esforço de sistematizar e classificar os instrumentos recolhidos com base numa referência comum aos padrões europeus. Embora alguns teóricos, como Hornbostel e Sachs (1992) e Schaeffner (1936), tenham desenvolvido métodos interessantíssimos para contemplar a riqueza dos instrumentos sonoros de diversas regiões, estes estudos tinham um caráter predominantemente museológico.

No início do século XX, o surgimento da possibilidade da gravação desvelou algo significativo da história dos estudos musicais no Ocidente. Enquanto desde o início serviram como instrumento primordial de trabalho daqueles que passaram a se interessar pelas músicas de tradições não-ocidentais, não foram de forma alguma incorporados como instrumentos dos musicólogos, cujo objeto é a música dita erudita, de tradição européia. Já os primeiros aparelhos de registro fonográfico serviram à coleta de cantos e músicas tradicionais em todo o mundo. No Brasil, durante a expedição Roraima-Orinoco de Koch-Grünberg (1923), ao final dos anos 1910, e de Roquete Pinto⁴, entre 1909 e 1914, vários cantos indígenas foram coletados. O estudo sistemático das músicas tradicionais começou com grande cumplicidade do fonógrafo.

Enquanto os estudos sobre as músicas tradicionais não podiam mais prescindir do fonógrafo, das gravações, este

aparelho em nada alterou os métodos de estudos sobre as músicas de tradição européia, como se as músicas européias tivessem seu substrato na partitura, e as músicas dos diversos povos espalhados pelo mundo, por sua vez, tivessem sua essência naquela *performance* que os aparelhos buscavam fixar, congelar. Menezes Bastos comenta este tema ilustrando-o com a célebre passagem sobre as palavras congeladas de François Rabelais, presente no *Quart Livre*.

A gravação sonora parece constituir uma idéia arquetípica no Ocidente, explicitada enquanto projeto de conservação do som pelo congelamento (paralisação). François Rabelais, este mesmo Rabelais que Lévi-Strauss (1969, p. 124-5), elegeu como fundador dos estudos de parentesco – narra no Pantagrue a passagem de sua expedição marítima por uma terra tão distante e de invernos tão frígidos que as falas e as músicas congelavam antes de ouvidas. Até, elas só podiam ser percebidas quando as pedras de gelo onde haviam sido gravadas eram aquecidas [...]. O que parece constituir o espaço específico do fonógrafo no pensamento que o construiu é a tentativa de supressão da distância e a intenção de reversão da lonjura em proximidade, para usar expressões e pensamento de quem já escreveu magistralmente sobre temática bem próxima – a da televisão (HEIDEGGER, 1984, p. 249). No episódio do Pantagrue mencionado, os sons só gelam porque estão nos confins do mundo, no Mar Glacial, cujas ilhas são habitadas por bárbaros e monstros. Lá está, na sua desarticulação congênita, o inefável – na distância tão distante que paralisa: o ex-ótico e o ex-acústico! [...]. Não, o fonógrafo não adentrou na musicologia que tem por objeto a Música Ocidental, por razões outras. Esta disciplina tem a partitura como centro de seu campo de investigações. A fonografia, conseqüentemente, é inadequada como intermediadora de seu objeto. Mas esta não é a razão substancial daquilo que aprecio. A substância de tudo está na crença, por parte dos praticantes desta Musicologia, da proximidade desta música-objeto, a Música Ocidental [...].

127 [...] Note-se, por outro lado, como o fonógrafo recebeu acolhida

triumfal no âmbito da fruição da Música Ocidental, o que evidencia como esta música-fruída não é a mesma coisa que ela é enquanto música-entendida (MENEZES BASTOS, 1995, p. 19-20).

Eis uma reflexão sobre os exercícios de afastamento e aproximação com a qual se confrontam em seu cotidiano os etnomusicólogos, mas ela contém igualmente a noção de congelar o que é o Outro, em outras palavras, torná-lo objeto, apreensível no tempo e visível no espaço. É possível dizer que a tentativa de transcrição de um canto tupinambá por Jean de Léry (1578), no século XVI, já tenha sido um primeiro estudo sobre uma cultura musical tradicional realizado no Brasil e um dos primeiros destes atos etnomusicológicos. Foi transcrito em pauta de quatro linhas, como se fazia na época, e se tornou objeto de uma sarabanda composta por um compositor renascentista francês.

O que trazia este gesto inaugural senão toda a história da escuta que acabamos de delinear? O que ouviu Jean de Léry junto aos Tupinambá? Por que selecionou dentre todas as qualidades do fenômeno sonoro apenas as alturas, e ainda assim, aproximando-as daquilo que suas quatro linhas poderiam comportar? Não retomaremos aqui esta discussão nem a problemática já anunciada por Cameu (1977, p. 83-101) sobre as sucessivas modificações que as edições posteriores apresentaram⁵. Cabe-nos apontar que, a partir deste gesto e mesmo mais tarde, junto com os primeiros movimentos de sistematização do conhecimento sobre as músicas tradicionais, o que se coloca como desafio e o que os estudiosos não cessaram de problematizar é a forma pela qual a tradição ocidental preparou os ouvidos – de seus músicos, ouvintes, intérpretes – para ouvir outras estruturas sonoras que se agrupem segundo outras lógicas.

Foi paralelamente às grandes expedições a povos de tradição não-européia (já munidas de fonógrafos) que se atribuiu, no final do século XIX e na primeira metade do século XX, muita atenção ao que se chamou de “folclore”, como importante ferramenta de consolidação da noção de estados-nações.

Tornaram-se célebres os estudos folclóricos realizados pelo compositor húngaro, Béla Bartók, que, em várias de suas obras, buscou explorar o material que coletou e descreveu em suas pesquisas. No Brasil, estas pesquisas ganharam relevância no momento da Semana da Arte Moderna: era necessário fundar uma música brasileira (WISNICK, 1977). Para tanto, compositores como Luciano Gallet e Heitor Villa-Lobos se interessaram em explorar os registros coletados entre os povos indígenas e nas comunidades afro-descendentes visitadas por etnógrafos, missionários e folcloristas. Não é meu objetivo, neste artigo, escrutinar as obras criadas nesse contexto, mas penso que neste ato os compositores trouxeram para o contexto estético europeu algumas melodias e fórmulas rítmicas capturadas nesses documentos sonoros. Na realidade, não houve uma transformação das bases ético-etéticas sobre as quais se constituiu o gosto musical ocidental para a fundação de uma “música brasileira”. Ao contrário: prevalecera o uso de materiais neutros, quantificáveis, atribuindo-se aos planos de altura e duração maior relevância cognitiva. De sua parte, as músicas tradicionais continuaram resistindo em todo o país com seu emprego peculiar no tempo, com sua lógica ritual, com seus timbres irredutíveis, com suas afinações inusitadas, perfeitamente ignoradas pelo ouvido ocidental.

Entre os vários pesquisadores que seguiram a estas primeiras décadas, os nomes de Mário de Andrade e Luiz Heitor Corrêa de Azevedo foram aqueles que mais marcaram as pesquisas e iniciativas relacionadas ao nosso tema. Mário de Andrade, em 1938, pouco antes de deixar a direção do Departamento de Cultura da Cidade de São Paulo, organizou uma das mais importantes missões de pesquisas, intitulada a ‘Missão de Pesquisas Folclóricas’, nas regiões do Norte e Nordeste do Brasil. Tratava-se de um projeto pioneiro de conhecer, registrar e difundir as culturas tradicionais de regiões pouco conhecidas e reconhecidas como produtoras de arte e conhecimento no cenário nacional⁶. Luiz Heitor Corrêa de Azevedo criou em 1948 o Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Ja-

neiro. No entanto, essas iniciativas eram ainda imbuídas da noção de “manifestações culturais” com a qual lidou grande parte dos folcloristas. As atividades sonoro-musicais eram pensadas como algo que se destacava da estrutura da sociedade, daquilo que fazia a sociedade se constituir como tal, e pensadas como suas meras manifestações, expressões, riquezas culturais. Não se questionavam tampouco os sentidos com base nas quais estas práticas – tidas como manifestações – eram contempladas pelos pesquisadores.

Na década de setenta, surgem os primeiros estudos que buscam discutir a produção de sentido das práticas musicais com base no pensamento nativo, em seus termos e seus sistemas de classificação, refletindo sobre como os atores musicais vivenciam e atribuem sentido ao que fazem. Limitando-nos aos estudos realizados sobre práticas musicais de povos indígenas no Brasil, tomemos dois exemplos de trabalhos fundadores que abriram caminhos fundamentais na área.

Menezes Bastos (1999), ao se dedicar ao estudo das práticas musicais dos índios Kamayurá, procura compreender os termos com os quais se delineia a percepção sonoro-musical deste povo. Ao refletir sobre a sensibilidade musical dos Kamayurá pelo viés de sua taxonomia sonora e sua teoria musical, o autor busca muito mais que uma descrição da *performance* ritualística e seus significados: procura refletir sobre os limites da escuta, o estatuto do som dentro desta cultura, chegando ao que chamei mais acima de uma ontologia da escuta. Anthony Seeger (1987), por sua vez, propõe a noção de antropologia musical, ao contrário da antropologia da música. Isto quer dizer que passa a ser fundamental conceber a atividade sonoro-musical de um povo como centro e não periferia de sua constituição social:

An anthropology of music looks at the way music is a part of culture and social life. By way of contrast a musical anthropology looks at the way musical performances create many aspects of culture and social life. Rather than studying music in culture (as proposed by Alan Merriam 1960), a musical anthropology studies

life as a performance. Rather than assuming that there is a pre-existing and logically prior social and cultural matrix within which music is performed, it examines the way music is part of the very construction and interpretation of social and conceptual relationships and processes (SEEGER, 2004, p. XIII-XIV)

Enfim, Seeger propõe uma radical inversão da forma como a prática musical vinha sendo pensada. Ela aqui é tomada como produtora de sociedades e não como produção, reflexo ou resultado de uma estrutura social. A prática musical é estrutura, força e agência de coletividades e deve ser tomada como tal.

Deixo aqui inacabada esta breve introdução, com que pretendia apenas identificar alguns momentos fundadores dos estudos sobre música no Brasil, para retomar reflexões suscitadas no início do texto, aqui agrupadas em temáticas que me parecem os desafios mais estimulantes colocados hoje para os etnomusicólogos. Eles nos remetem às discussões sobre as noções de origem da música, o tempo musical, a corporalidade e o inventário sobre as músicas tradicionais no Brasil, tratando transversalmente todas aquelas características que listei acima.

É comum encontrarmos entre sociedades tradicionais um discurso que se refira a uma sede invisível, ausente, longínqua para a origem dos cantos e da música. As músicas – cantadas, dançadas ou tocadas em seus instrumentos – raramente são de autores conhecidos e individuais. Reportam-se a um coletivo, a antepassados, ou mesmo a outros povos.

Com respeito aos povos indígenas, as etnografias mencionam diversas formas pelas quais os cantos chegam ao conhecimento e à prática coletiva: são enunciados por Xamãs durante um transe, revelados em sonhos, doados em encontros na floresta por entidades que se revelam aos xamãs, apreendidos em tempos de antepassados, capturados ou roubados de estrangeiros e até mesmo doados por estes. É comum a música ser proveniente de um Outro. Em todos os casos, estas práticas desconhecem a noção de criação individual que fun-

damenta a elaboração das leis que regem os direitos de propriedade intelectual das sociedades urbanas. Seeger (1987) dedica um capítulo de seu livro *Why Suyá Sings* à origem dos seus cantos. Nele menciona três fontes: os cantos que remontam a um tempo mítico e se referem a este tempo, os cantos trazidos pelos homens que perderam o espírito e, finalmente, os cantos apreendidos dos estrangeiros. Numa outra dinâmica cosmológica, o canto é a mediação entre duas perspectivas opostas. O canto pode advir de um inimigo/vítima e representa a sua fusão com o matador/cantador. Em estudos sobre os índios araweté, Viveiros de Castro observa que o “matador-cantador, por meio de um jogo pronominal, fala de si mesmo do ponto de vista enunciativo de seu inimigo morto: a vítima fala dos araweté que matou, e fala de seu matador – que é quem “fala”, isto é, quem canta a fala do inimigo morto – como se de um inimigo” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 462).

Em todos estes casos, ressalta-se a valorização das trocas que o canto materializa em contraste com a pouca atenção dada ao indivíduo-criador, à idéia de subjetividade criativa. O que se valoriza é possuir cantos como resultado de um encontro, como um dom que se integra à pessoa, como o estado de uma relação.

Entre os índios Maxakali, que habitam na região nordeste de Minas Gerais, encontramos vários mitos que descrevem estes encontros fortuitos nos quais homens ou mulheres se depararam na floresta com seres cantores que, em troca de alimentos, passaram a prover suas aldeias com toda uma cultura musical. Portanto, entre eles co-existe uma sociedade sonora, que ora se manifesta visivelmente, ora apenas sonoramente. Os Maxakali vivem entrelaçados a este mundo que tem a qualidade de ser hipercultural e hipermusical⁷. O que traduzimos de sua língua como “espíritos” é antes de tudo um conhecimento que se aciona musicalmente. Estes espíritos vêem as coisas, visitam o mundo, percebem-no e transformam estas experiências em cantos. São eles que fazem os cantos e os trazem às aldeias cantando junto com as pessoas maxakali que encontramos. A música provém deste

mundo onde há excesso de cultura e se materializa entre os humanos, criada por seres capazes de intencionalidade musical. É na relação com eles que os homens fazem música. E é para que as relações com estes espíritos perdurem que os Maxakali insistem em cantar (TUGNY, 2006).

Todas as explicações dadas pelos nativos a respeito da origem das músicas que eles fazem nos colocam um problema, que vai muito além daquele de ordem jurídica com o qual já mencionamos um confronto: como levá-los a sério? Nós devemos um dos pilares de etnomusicologia à semiologia musical, por esta propor que a música se articula e decodifica culturalmente, contrapondo-se às abusivas naturalizações que a tradição europeia fazia ao refletir sobre sua própria música, fazendo acreditar que são construídas sobre leis naturais e, logo, universais. Historicamente, saímos de um longo período segundo o qual acreditávamos que a música que fazemos deve ter o mesmo efeito em todos os humanos porque todos são dotados dos mesmos atributos biológicos que garantem a reverberação de propriedades naturais similares sobre as quais estas músicas são fundadas. Depois, com a crítica trazida à tona, sobretudo pela semiologia, propunha-se que os sentidos são construídos cultural e socialmente. Não existe fruição independente do pertencimento sociocultural. Agora, estamos diante de sociedades que dizem: nossas músicas são criadas e trazidas pelos espíritos – agências que, em última instância, são entes presentes ou imanentes, que podem se confundir com o que acreditamos ser espécies naturais: bichos e seres de outras tantas categorias.

Esta diferença não é uma pura inversão. Ela se encontra na linha de fronteira entre o que é para nós e talvez seja para eles natureza e cultura. Dentro de nossos relativismos, não deixamos de operar com leis físicas que explicam a natureza como um dado, e dela dispomos para fazer coisas culturais, como a música, por exemplo. Colocamos intencionalidade sobre elas, porque temos alma e estamos do lado da cultura, do livre arbítrio, da intencionalidade. Nesta lógica, os semiólogos e cognitivistas apenas disputam para saber de que

lado pende mais a balança: dos símbolos ou dos sistemas de apreensão. Mas a natureza é mantida bem comportada do lado oposto ao da cultura.

Para as nações indígenas – e acredito que para várias comunidades afro-descendentes – é justamente a linha de fronteira entre a natureza e a cultura que é impalpável, intangível. Esta é, por sinal, a grande obsessão de que falam os seus mitos e seus discursos⁸. A natureza não existe como um pano de fundo de suas ações e categorias estáveis nem existe o que compreendemos como a cultura. O que se pode extrair cada vez mais, sobretudo quando se atenta para as relações humanas como estética, é que as posições de pessoa, ou grupo social, bem como as de animais e de espíritos apresentam-se muito mais como estados de um contínuo de relações e intensidades. Por isso as estéticas sonoras indígenas são, elas mesmas, a fabricação da diferença mínima. Elas operam a diferenciação intensa de uma multiplicidade de agências coexistentes. Essa operação é realizada pela pregnância e especificidade do som, nas possibilidades abertas da variação sonora, na multiplicação simultânea dos extratos temporais e, conseqüentemente, na sua recusa radical das estruturas lineares, das afinações redutoras das especificidades sonoras. Se a música provém dos entes do mundo, é porque este mundo é dotado de cultura e não separado dela, ou, como dizia acima: são dotados de um excedente de cultura, aquilo que eles têm como o conhecimento. Seus compositores – espíritos-gavião, espíritos-morcegos e outros – são hiperxamãs. São seres dotados de potência comunicacional porque possuem pontos de vista múltiplos (VIVEIROS DE CASTRO, 2004). Atentemos finalmente para um importante detalhe: estes espíritos geralmente só se comunicam musicalmente. Não falam, não lidam com a linguagem alfabética, com o significado. A natureza do conhecimento do qual são dotados se perfaz musicalmente.

O que seria por outro lado não levá-los a sério quando dizem que suas músicas são provenientes dos espíritos? Seria dizer “eles acreditam que são os espíritos que fazem música” e praticarmos uma concessão epistemológica: “nossos mun-

dos são os mesmos, mas vistos, interpretados de formas distintas”. Seria constatar que vivemos sob o pano de fundo comum da natureza e que nossas culturas são diferentes e dizer algo como “são eles mesmos que fazem suas músicas, mas acreditam que foram os espíritos que as fizeram”. Preferir ainda este discurso – no caso das sociedades indígenas, pelo menos – é o mesmo que deixá-los onde ficaram desde as primeiras investidas colonialistas, missionárias. É ao mesmo tempo reificar o lugar que lhes foi construído pelos discursos nacionalistas e modernistas, ou seja, estariam confinados numa floresta cada vez mais imaginária. Seria mantê-los no silêncio que lhes foi reservado quando o grande projeto que celebrava as três raças brasileiras desenhava o samba como dotado em seu ritmo da corporalidade africana e na sua melodia à racionalidade europeia (MENEZES BASTOS, 2006).

Levá-los a sério, quando dizem que a música provém dos espíritos, e tentar tirar as conseqüências disto requer-nos pensar com a imaginação. Não há outra solução, só podemos imaginar, e pensar que algo pode ser diferente do que aquilo que a metafísica pensa sobre nós. Imaginar, por exemplo, que sejam possíveis relações entre outras subjetividades que não sejam exclusivamente humanas. Isto teria o efeito de transformar o mundo em que vivemos em um mundo de imanências. Um mundo que não se limita em tolerar as diferenças, mas em ter em sua fundação a abertura ao que é diferente, ao que ainda não foi confinado pelas certezas. E o plano da imanência não é demarcado, não é territorial, não é nacional, é de todos. Sobretudo, não é exclusividade dos humanos. É aí que reside a natureza radicalmente espacial da prática musical entre os índios no Brasil.

Uma outra categoria exemplar das práticas musicais tradicionais, cujo sentido e densidade não foi assimilado pela apreciação musical ocidental, é o tempo. Segundo Carvalho (2004, p. 71), “talvez seja o próprio tempo um dos maiores patrimônios culturais intangíveis das comunidades indígenas e afro-brasileiras. Um tipo de patrimônio ameaçado justamente pela compressão do tempo na indústria cultural do

capitalismo contemporâneo.”. O que fazer de um canto cuja duração pode se estender por várias horas, ou por toda uma noite? Como apropriar-se dele? Como reproduzi-lo? Como divulgá-lo? O que fazer se, além disto, tratar-se de uma melodia de poucas alturas, deixando-nos perplexos diante da aparente monotonia melódica? Mais do que propriamente problematizar os gestos comuns de objetificação da experiência musical praticados pelos vários setores interessados nas sociedades urbanas sobre as culturas musicais tradicionais – na compactação em CDs e produtos culturais de toda espécie e nos espetáculos –, as extensões e qualidades singulares do tempo nestas musicalidades colocam o ouvinte ocidental diante da dificuldade da escuta. É comum entre os antropólogos, que se detêm nos vários processos da vida cotidiana de uma sociedade indígena, a incompreensão sobre o que pode trazer aos seus estudos a experiência da duração de um ritual musical que se prolonga por toda uma noite. Na realidade, é no tempo que a música se faz operante, transforma o espaço e proporciona a constituição de co-presenças. A categoria do tempo nas músicas tradicionais não se constitui no intervalo mensurado dentro do qual os acontecimentos sonoros se inscrevem e ao qual eles se submetem. Os acontecimentos sonoros não são funções do tempo cronológico, não existem para marcar a duração ou descrever a sua progressão. Ao contrário, ocupam o tempo para moldá-lo, e desta forma o tornam existente, não mais como uma sucessão linear, uma progressão para o futuro, mas como uma instância multivetorial, dotada de intensidade e profundidade. Este talvez seja o mais importante fundamento estético das músicas tradicionais em que se processa o que Carvalho passou a chamar de “Dom” e que se coloca como a maior dificuldade no encontro com os modos de ouvir e valorizar a música das sociedades urbanas:

Em muitos casos, o grupo de artistas populares é pago para apresentar um espetáculo para turistas em um tempo muito menor do que o mínimo necessário para que os próprios artistas saiam da ‘performance’ satisfeitos de haver cumprido com a missão

expressiva a que se dispuseram internamente, ou seja, o grupo de 'performers' recebe uma aparente mais-valia (melhor remuneração por menos tempo de trabalho) que, porém, opera uma inversão na ideologia da produção capitalista motivadora das ações do mediador e do produtor. Em tais casos, em que a 'performance' é sacrificada como linguagem expressiva porque o público exige um entretenimento rápido, os produtores compram o tempo dos artistas do grupo tradicional para matar justamente o dom do tempo que eles almejavam oferecer, em linguagem estética, os artistas recebem um dinheiro extra justamente para não se expressar, para não ocupar o tempo dos consumidores que pagam para ser entretidos, enfim, para ser silenciados (CARVALHO, 2004)⁹.

Como se operam estas passagens entre comunidades estrangeiras, mundos ou tempos estrangeiros, estas trocas de substâncias mediadas pela música? Todas elas têm como traço distintivo a corporalidade. É no corpo e por meio do corpo que as trocas se processam, que se recebe a música. Não de um corpo como substrato natural, semelhante a todos da espécie humana, mas de corpos que se fabricam, metamorfoseiam, adquirem sentidos e se instauram como verdadeiros idiomas sociais, marcos diferenciadores entre sociedades distintas. No universo da música afro-brasileira, o corpo e a música são como duas faces de um mesmo Ser. Trata-se em grande parte dos casos do Ser em situações de risco, alerta, enfrentamento, precaução, quando corpos se encontram, decodificam suas mútuas linguagens e se interpenetram ou interpossuem. Em todas elas os idiomas corporais e musicais se associam. No universo dos músicos dançantes afro-brasileiros, no decorrer de toda uma vida de aprendizado musical,

o corpo sofre uma modelagem proveniente de um percurso interior situado nos desdobramentos que cada festividade apresenta. O guerreiro desponta em todas as celebrações, pois as histórias, notadamente marcadas pela opressão, impulsionaram e geraram festividades (RODRIGUES 1997, p. 64)¹⁰.

Em contextos de sociedades indígenas, além de ser substância que cura os corpos, a música se consome dentro de processos que os modelam e transformam constantemente. Os índios Suyá do Alto Xingu inscrevem a importância que atribuem à arte vocal na ênfase física da boca, alcançada por meio da inserção de um disco de madeira no lábio inferior (SEEGGER, 1977). A arte vocal garante a manutenção de elos com seres primordiais que se encontram na floresta, os quais provêm às aldeias de todas as necessárias substâncias, bem como serve para perenizar elos após os deslocamentos de aldeias entre parentes.

[...] Segundo a mitologia Suya, houve um tempo em que a onça possuía o fogo, um rato possuía roças e certas pessoas que moravam embaixo da terra possuíam o sistema de nominação, enquanto os Suya não possuíam nada disso. Através de uma série de incidentes, os homens foram adquirindo todas essas coisas, ao mesmo tempo em que os animais e as pessoas embaixo da terra as foram perdendo. Mas como os processos de transformação são recíprocos, alguns homens também se transformaram em animais.

A partir desta perspectiva, pôde-se compreender a importância dos nomes dos animais. Como foi visto anteriormente, as akias são ‘sem substância’ até que um animal seja nomeado. Isto se explica pelo fato de se acreditar que toda música é aprendida com os animais, cuja linguagem os cantores-compositores têm um dom especial para ouvir e entender (SEEGGER, 1974). Antes de ensinarem as canções aos outros homens, eles vagueiam pela floresta à escuta de canções da espécie ou de um tipo particular de animal ou planta, cuja linguagem conhecem. De volta à aldeia, ensinam as canções ouvidas aos outros homens. O processo através do qual são adquiridas as coisas essenciais à continuidade social – fogo, produtos das roças, nomes – prossegue com a obtenção e canto de novas akias do domínio natural; akias estas que são cantadas por ocasião dos ritos de passagem. O ato de aprender e cantar novas akias é, assim, parte de um longo e permanente processo de obtenção de coisas do reino animal em proveito dos humanos. O animal nominado na akia é, justamente, aquele de

quem a canção foi apreendida. Portanto, a divisão entre uma parte 'sem substância' e uma parte em que se "diz o nome" tem um significado cosmológico (SEEGER, 1977).

Um longo processo de expiação do corpo do guerreiro-matador *araweté* precede o momento da obtenção das canções de sua vítima:

Após ter matado, ou simplesmente ferido, um inimigo numa escaramuça, um homem 'morre' (umanun). Assim que volta à aldeia, ele cai em uma espécie de estupor, permanecendo imóvel e semiconsciente por vários dias, durante os quais nada come. Seu corpo está cheio do sangue do inimigo que ele vomita incessantemente. Esta morte não é um simples afastamento da alma (que sobrevém diversas vezes na vida de uma pessoa), mas um verdadeiro tornar-se cadáver. O matador ouve o barulho das asas dos urubus que se reúnem à volta de 'seu' corpo morto, isto é, do corpo de seu inimigo deixado na floresta. Sente-se 'como se apodrecendo', seus ossos amolecem, ele cheira mal.

*Quando o inimigo foi verdadeiramente morto (e não apenas ferido), o estado de morte do matador dura cerca de cinco dias. Ele deve beber uma infusão amarga de casca de *iwirara'i* (*Aspidosperma* sp.), a mesma que tomam as mulheres durante as regras e os parentes em couvade. Ele não pode tocar qualquer parte do corpo de sua vítima, sob pena de ver seu próprio ventre inchar e explodir, em uma espécie de parto mortal. O matador está também submetido a um interdito mais longo. Durante várias semanas após seu feito, ele não pode ter comércio com a esposa. O espírito do inimigo estando 'sobre ele' seria o primeiro a penetrar sexualmente a mulher; o matador, 'vindo após o inimigo', seria contaminado pelo esperma da vítima, o que acarretaria sua morte imediata.*

*O período de abstinência termina quando o espírito da vítima decide ir aos confins da terra 'buscar cantos'. Ao retornar, transmite esses cantos ao matador durante o sono, bem como uma série de nomes pessoais que serão conferidos aos recém-nascidos. Certa noite, o espírito do inimigo acorda bruscamente o matador, exortando-o: 'vamos, *tiwã*, ergue-te e dancemos!'. O inimigo é dito estar*

enraivecido com o matador, mas ao mesmo tempo acha-se indissoluvelmente ligado a ele. Com o tempo, essa raiva se transforma em amizade; a vítima e seu matador tornam-se ‘como apihí-pihã’. Apihí-pihã é o nome da relação mais valorizada na sociedade araweté (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, 272-3)¹¹.

Embora não existam estudos conclusivos sobre a singular eficácia da música como estruturadora do outro na construção da pessoa, esse exemplo diz muito sobre a transmissão da música e sua gramática eminentemente corporal. Outros relatos sobre o xamanismo indígena apontam novamente a forma perigosa pela qual os corpos são implicados, exatamente no momento em que se passa o aprendizado, ou seja, em um encontro na floresta, entre um pajé ou futuro pajé – o mestre da arte musical por excelência – e um ser cujo corpo pode ser uma roupagem que potencializa, anima, sua situação naquele encontro. Segundo grande parte dos relatos indígenas, é nestes encontros que se aprende a música que posteriormente é socializada nos momentos ritualísticos das aldeias.

Onça no mato é o wāwā, o pajé. Qualquer onça: preta, pintada, suçuarana, de dia ou de noite. Quem vê atira flecha, instinto de defesa, ou baleia com espingarda, com perigo de matar o wāwā. É um relance apenas: enfrentar os olhos dela como faróis furando nosso corpo, saber que vai saltar e nos devorar com os dentes brancos que poderiam ser nosso colar precioso, pavor incontido. Não só o terror de ser caça de uma fera: o pior é que a aparição é o chamado do pajé para quem encontrou a onça virar wāwā também, aprender. São instantes: o pajé vem, veste o couro do jaguar, não precisa mais, num piscar de olhos é gente outra vez, a onça se foi. Ficamos com o medo maior, o caminho-obrigação, virar pajé, ser onça e outros seres, conhecer os espíritos (DÍGÜT TSORABÁ, 2001).

Em vários casos, a música serve como forma de ampliar os sentidos, atravessar mundos e preparar a visão do Xamã. É pelo aprendizado dos cantos que os Xamãs desenvolvem suas capacidades visionárias. O tema da extensão dos sentidos por

meio do som é ressaltado nas etnografias de sociedades do noroeste amazônico, como menciona Piedade (1999, p. 109):

Um segundo aspecto: para os ancestrais, o mundo superior era o mundo ideal, onde havia luz, e após utilizarem o som dos miriá-põ'ra para sondar exatamente por onde poderiam passar, colocaram os instrumentos à frente e foram em direção àquele ponto, se enfiando bem ali. Os miriá-põ'ra serviram para arrebentar aquela parede e, portanto, atravessar para o outro mundo. Assim, os instrumentos sagrados têm a capacidade de atravessar mundos, ou melhor, de fazer quem o toca atravessá-los.

Estes exemplos são aqui evocados para ressaltar que as sociedades tradicionais possuem maneiras específicas e elaboradas de apropriação e difusão cultural. Esses modos consistem numa refinada arte cuja prática ocupa parte importante de suas vidas sociais. Contudo, esta arte se inscreve nesse longo processo de fabricação de pessoas. Ela não é portadora de conteúdos ou formas que se desgarrem dos corpos fabricados neste processo. A arte aqui não é a música ou a *mimesis* ou a dança. A arte é a própria forma pela qual se pratica a transmissão, os deslocamentos e trocas de substâncias. É a aptidão desenvolvida pelo indivíduo de um grupo em transformar-se em pessoa. Os encontros perigosos, as couvades, os regimes físicos dolorosos aos quais se submetem os aprendizes – músicos – *performers* –, consistem na experiência que torna cada corpo o único portador daquilo que lhes foi transferido.

Do contraste dessas formas de transmissão e compartilhamento com as formas por meio das quais as sociedades ocidentais urbanas exercem a apropriação de bens simbólicos e culturais, advindos das sociedades tradicionais, pouco nos resta em comum. Falemos aqui deste novo gênero de apropriação pela *performance* ou do uso de saberes performáticos: quando os artistas das classes médias brancas se apropriam de coreografias, ou *performam* seqüências ritualísticas inteiras, originalmente propriedades de grupos afrodescendentes e indígenas – em cenas de espetáculo dos centros urbanos – o que

fazem não seria justamente descartar todos esses corpos em que se processam de fato as suas linguagens? Acreditar que eles sejam substituíveis e que uma ‘arte’ musical ou coreográfica possa se desgarrar do corpo singular que a produziu? E, como sugere Carvalho (2004, p. 76),

quem sabe, a classe média branca que solicita e necessita de pesquisadores para performar para ela tradições musicais e coreográficas ‘nativas’ já não suporta a proximidade física e simbólica dos verdadeiros nativos em seus espaços de convivência e sociabilidade.

É preciso mantê-los afastados dos espaços de convivência social e ao mesmo tempo celebrar o que marcou a história da sensibilidade artística no ocidente: nela não há lugar para o corpo, esse idioma denso, opaco, que deixa rastros, como essa outra onça que nos atropela no mato...

Hoje os etnomusicólogos estão confrontados com temas contundentes como os projetos governamentais de inventário do patrimônio imaterial. Infelizmente várias ações destes projetos têm sido construídas sem que os problemas relacionados aos direitos e *copyrights* sobre músicas de coletividades tenham sido conhecidos e discutidos pelas partes envolvidas. Pensar um inventário hoje requer discussões de outra ordem do que as que se colocavam no horizonte de Mário de Andrade, quando um estado-nação sugeria que os resultados da pesquisa e das coletas fossem pensados como bem nacional e público – e ainda sob este único prisma poderíamos problematizar a noção de direito de acesso aos cantos e ao conhecimento musical tal qual ela vigora nas sociedades de origem. Hoje os pesquisadores devem responder aos apelos da indústria do entretenimento. Para realizarem suas pesquisas, devem concorrer em editais lado a lado com projetos desta indústria e devem escolher se assumem uma posição que consiste em impelir as comunidades, com as quais trabalham, para esta indústria, ou se buscam soluções jurídicas que protejam os significados e a eficácia de suas práticas. Mais do que criar os mecanismos de inventariar as dinâmicas musicais das socieda-

des tradicionais, preservando a prática objetificante da cultura do Outro, acredito que uma política de proteção do patrimônio pode ser efetiva, se for fundamentada no potencial que têm estas sociedades de falarem elas mesmas sobre suas práticas musicais, suas tradições, seus repertórios e seus anseios. Como se trata de grupos excluídos dos processos básicos que garantem a cidadania na sociedade brasileira, geralmente não chegam eles mesmos às instâncias de elaboração dos chamados “produtos culturais” nem deles desfrutam os possíveis benefícios. Por outro lado, alguns projetos de formação de videastas, como é o caso do Vídeo nas Aldeias, ou de formação de pesquisadores entre os tradicionais “nativos”, como o que se realiza na Favela da Maré, feito em colaboração com o Laboratório de etnomusicologia da UFRJ, além de permitirem aos atores culturais de participar do processo de transmissão de suas próprias tradições, descortinam um universo de possibilidades de apresentação e apropriação destes bens, sem dúvida mais variado, mais original e mais capaz de fazer ressoar suas qualidades estéticas.

Notas

- ¹ Este termo designa o conjunto das ciências antigas – aritmética, música, astronomia e geometria. Aparece em escritos de Pitágoras e Platão, embora ganhe sua forma conceitual apenas com Boécio.
- ² A este respeito, Gilbert Rouget dedica dois interessantes capítulos do seu livro *La musique et la transe*: “La musique et la transe chez les grecs” e “Renaissance et opera”.
- ³ Barbeitas cita aqui Manuel de Castro, *O canto das sereias: da escuta à travessia poética*.
- ⁴ A coleção pertence atualmente ao acervo de Etnologia do Museu Nacional da UFRJ. Consiste em gravações originais em cilindros de cera, com cantos das tribos Pareci e Nambikwara, feitas por Roquette-Pinto em expedição à região de Rondônia, em 1912. Este material serviu de inspiração a compositores como Villa-Lobos e Lorenzo Fernandes e é objeto de um projeto de restauração e gravação em formato de CD do material coordenado por Gustavo Pacheco e Edmundo Mendes Pereira.
- ⁵ Notemos contudo que, se por um lado a partitura de Lery denuncia uma redução do seu ato de escuta, suas descrições possibilitam-nos pensar o que, nos termos de Jean Molino, configuram o Fato-Musical-Total.

- ⁶ A documentação da Missão é hoje objeto de uma pesquisa coordenada pelo prof. Carlos Sandroni (UFPe), que, com uma equipe de pesquisadores, refaz os percursos da missão, compartilhando-a com as comunidades em que foram realizados os registros audiovisuais e realizando novas gravações. Um excelente fruto desta pesquisa é o Álbum CD responde a roda outra vez: música tradicional de Pernambuco e da Paraíba no trajeto da missão de 1938.
- ⁷ “A música percorre um trajeto exatamente inverso, pois é a cultura que já estava diante dela, mas sob forma sensível, antes que, por meio da natureza, ela o organizasse intelectualmente. O conjunto sobre o qual ela opera é de ordem cultural, o que explica o fato de a música nascer inteiramente livre dos laços representativos, que mantêm a pintura na dependência do mundo sensível e de sua organização em objetos” (LÉVI-STRAUSS, 2004, p. 42).
- ⁸ “Como se sabe, boa parte da mitologia amazônica trata das causas e conseqüências da especiação – a investidura em uma corporalidade característica – de diversos personagens ou actantes, todos eles concebidos como compartilhando originalmente de uma condição geral instável na qual aspectos humanos e não-humanos se achavam inextricavelmente emaranhados. Todos os seres que povoam a mitologia manifestam esse entrelaçamento ontológico, essa ambigüidade trans-específica que os faz, justamente, semelhantes aos xamãs (e aos espíritos)” (VIVEIROS DE CASTRO, 2005).
- ⁹ Não posso deixar de acrescentar a esta longa citação as agudas reflexões que seguem a este texto: “Meu interesse aqui é registrar o impacto do tempo do entretenimento na vida do artista popular, que funciona como um emissor (nesse caso, objetificado pela demanda externa da indústria cultural) dessa relação estética. O impacto no receptor que compra esse espetáculo não pode ser menos dramático. Ao aceitar consumir um espetáculo reduzido, ele compra também, em um movimento de duplo vínculo esquizogênico, o vazio do tempo de que ele não dispõe para absorver uma performance rica, complexa e longa. Esse vazio temporal não é inerte e apenas intensifica o efeito de simulacro (no sentido baudrillardiano de diminuição do contato com a realidade) que já corrói a vida do espectador que precisa compensar sua ausência de tempo para abrir-se à experiência de uma performance (em geral sagrada) integral e integrada. Esse mesmo vazio que o espectador adquire (ou absorve, ou incorpora) retorna mimeticamente para o artista popular, esvaziando-o parcialmente da aura que procura preservar quando realiza a performance completa de sua arte. O espectador dispõe de pouco tempo para ser entretido e por isso paga por um simulacro de arte performática tradicional. Por outro lado, o grupo dispõe de (muito?) tempo para realizar sua arte e, paradoxalmente, é pago para não exercitar a missão ex-

pressiva do ritual que perpetua. Não se trata de um jogo de soma zero, mas de um jogo em que se soma um zero ativo e corrosivo às experiências sociais e históricas tanto do artista quanto do espectador. Assim, a forma mercadoria iguala e achata, de modo profundo, a pobreza temporal da classe dos que são cada vez mais obrigados a vender (parcialmente em forma de silêncio) seu dom de entreter” (CARVALHO, 2004, p. 71-2).

¹⁰ “ [...] seus intérpretes trazem uma história de vida que revela a necessidade de resistir a muitos embates. Antes de tudo são corpos guerreiros. Vivenciando-os como personagens, percebemos que o corpo só se ajusta na linguagem quando adquire densidade – um tônus elevado que apresenta elasticidade. (...) Em cada festividade observamos que há um grupo de pessoas que sustenta os fundamentos – como se os retivessem em seus corpos – e um grupo que os dinamiza, articulando os significados através de seus corpos que realizam movimentos de maior extroversão” (RODRIGUES, 1997, p. 75).

¹¹ As canções cantadas durante as danças araweté, notadamente durante as festas de cauim que se realizam várias vezes ao ano, são todas canções “dos” inimigos cantadas originalmente “por” um matador” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 275).

Referências

BARBEITAS, F. *A música habita a linguagem: teoria da música e noção de musicalidade na poesia*. Tese (Doutorado em Estudos Literários – Literatura Comparada) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

BORNHEIM, G. *Metafísica e finitude*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CAMEU, H. *Introdução ao estudo da música indígena brasileira*. Rio de Janeiro, Conselho Federal de Cultura e Departamento de Assuntos Culturais, 1977.

CARVALHO, J. J. de. Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria de entretenimento. In: _____. *Celebrações e saberes da cultura popular: pesquisa, inventários, crítica, perspectivas*. Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, FNA, IPHAN, Minc, 2004, p. 65-84. (Série encontros e estudos).

LÉVI-STRAUSS, C. *O cru e o cozido*. Tradução de Beatriz Perrone Moisés. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

LERY, J. de. *Histoire d'un voyage fait en l'aterra du Brésil, autrement dit Amérique*. Antoine Chuppin, La Rochelle, 1578.

MENEZES BASTOS, R. J. de. O índio na música brasileira: recordando 500 anos de esquecimento. In: QUEIROZ, R. C. de.; TUGNY, R. P. de.

(Org.). *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2006. p.115-130.

MENEZES BASTOS, R. J. de. Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem. *Anuário Antropológico*, 93, Rio de Janeiro, 1995, p. 9-73.

MENEZES BASTOS, R. J. de. *A musicológica Kamayurá*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1999.

MINDLIN, B. et al. *Couro dos espíritos*. São Paulo: Terceiro Nome, 2001.

MOLINO, J. O fato musical. In: NATTIEZ, J.-J. *Semiologia da música*. Lisboa: Vega. p. 109-164.

PIEDADE, A. T. de C. Flautas e trompetes sagrados do Noroeste Amazônico: sobre gênero e música do Jurupari. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 5, n. 11, p. 93-118, out. 1999.

RABELAIS, F. *Lê Quart livre*. Paris: Flammarion, 1993.

RODRIGUES, G. *Bailarino, pesquisador intérprete*: processos de formação. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

ROUGET, G. *La musique et la transe*. Paris: Gallimard, 1990.

SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. Bragança Paulista: Ed. da Universitária São Francisco, 2004.

SCHAEFFNER, A. *Le sistre et le hochet*: musique, théâtre et danse dans les sociétés africaines. Hermann: Paris Éditeurs des Sciences Sociales, 1990.

SEEGER, A. Por que os índios Suyá cantam para suas irmãs? In: VELHO, G. (Org.). *Arte e Sociedade*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1977.

SEEGER, A. *Why Suyá Sing*. [Cambridge]: Cambridge University Press, 2004.

VIVEIROS DE CASTRO, E. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

VIVEIROS DE CASTRO, E. *The Forest of Mirrors. A few notes on the ontology of Amazonian spirits 2004*. Disponível em: <www.amazon.wikia.com>.

WISNIK, J. M.. *O coro dos contrários*: a música em torno da semana de 22. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

TUGNY, R. P. A misteriosa ciência dos Maxakali. In: RICARDO, B.; RICARDO, F (Org.) *Povos indígenas no Brasil*. São Paulo: Instituto Sócio Ambiental, 2006, v. 10, p. 757-760.

_____. Novas perspectivas para um comércio de especiarias. In: *Anais...*, Salvador, 2000.

HORNBOSTEL, E. M. von; SACHS, S. Classification of Musical Instruments. In: *Ethnomusicology. An Introduction*. MYERS, H. (Ed.). N.Y. Norton, 1992. p.444-461.

SCHAEFFNER, A. *Origine des instruments de musique: introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*. Paris: Payot, 1936.

KOCH-GRÜNBERG. *Von Roraima zum Orenoco* (3 volumes). Stuttgart: Strecker und Schöder, 1923.